JULIO cortázar

En 1948, cuando Antonio López Llausás se animó a publicar en Sudamérica la primera edición del *Adán Buenosayres*, casi todo el mundillo literario optó por desdeñar el libro de Marechal, que era percibido –no sin causa– como un intelectual del régimen peronista. Julio Cortázar, gorila como la mayor parte de sus contemporáneos escritores y hombre que acuñó el mote "aluvión zoológico" para referirse a las masas que invadían periódicamente la Plaza de Mayo, fue sin embargo uno de los pocos en leer y celebrar en una reseña la novela de Marechal. Años más tarde, en 1963, cuando Sudamérica publicó *Rayuela*, se hizo evidente que la lectura del *Adán Buenosayres* y aquel viejo comentario bibliográfico de la revista *Realidad* habían fructificado, contribuido a generar lo que ahora conocemos como el *boom*.

En 1956, durante un viaje a la India, Cortázar escribió un notable poema, "The Smiler wiht the Knife under the Cloak" (v. *La vuelta al día en ochenta mundos,* 1967) acerca del efecto purificador que tuvo Borges sobre su literatura. El poema empieza "Justo en mitad de la ensaimada / se plantó y dijo: Babilonia: / muy pocos entendieron / que quería decir el Río de la Plata", critica las boberías de los malos imitadores del maestro y termina con los versos "A todo esto él / leía novelas policiales". Los cuentos de *Bestiario* (1951), *Final de juego* (1956) u *Octaedro* (1974) demuestran hasta qué punto el influjo de Borges, analizado y reconocido en "The Smiler...", resultó decisivo para Cortázar, cuyas consignas fueron huir del barroquismo, no obligarse a ser argentino –uno lo es, fatalmente– y aprender humildad en géneros como el policial.

Cortázar nació en Bruselas en 1914 y murió en París en 1984. Su obra, que parece a primera vista tan alejada de lo libresco, es el producto de una gran inteligencia crítica, capaz de asimilar a Borges y explotar los aciertos de Marechal al mismo tiempo.


uando Julio Cortázar murió de cáncer en febrero de 1984, a los sesenta y nueve años, el periódico madrileño El País *lo aclamó como uno de los más grandes escritores del mundo hispano y durante dos días publicó once páginas colmadas de tributos, reminiscencias y adioses.*

Aunque Cortázar vivió en París desde 1951, visitaba su Argentina natal regularmente hasta que fue oficialmente exiliado por la Junta de Gobierno militar argentina en la década de 1970. Con la victoria, el otoño pasado, del gobierno de Alfonsín, elegido democráticamente, Cortázar pudo hacer una última visita a su país. El ministro de Cultura del gobierno alfonsinista no le ofreció ninguna recepción oficial, por temor a que las opiniones políticas del escritor fueran demasiado de izquierda, pero no obstante Cortázar tuvo un recibimiento digno del regreso de un héroe.

Cortázar nació en Bruselas en 1914. Cuando su familia regresó a la Argentina después de la guerra, se establecieron en Banfield, cerca de Buenos Aires. Julio Cortázar se graduó como docente y fue a trabajar en una ciudad de la provincia de Buenos Aires hasta principios de la década de 1940, ya dedicado a escribir. Uno de sus primeros relatos publicados, "Casa tomada", que se le apareció en sueños, vio la luz en una revista editada por Jorge Luis Borges, en 1946. Sin embargo, sólo fue después de que Cortázar se trasladara a París cuando empezó a publicar en serio. En París trabajaba como traductor e intérprete para la Unesco y otras organizaciones. Tradujo a escritores entre los que se cuentan Poe, Defoe y Marguerite Yourcenar. En 1963, su segunda novela, Rayuela *–acerca de las búsquedas existenciales y metafísicas de un argentino en la noche de París y de Buenos Aires–, consagró el nombre de Cortázar como escritor.*

Aunque es conocido especialmente como un maestro moderno del cuento, las cuatro novelas de Cortázar han revelado una importante innovación formal y, al mismo tiempo, una exploración de las preguntas básicas con respecto al hombre y la sociedad. Sus novelas incluyen: Los premios *(1960),* 62: Modelo para armar *(1968), basada en parte en su experiencia como intérprete, y* El libro de Manuel *(1973), acerca del secuestro de un diplomático latinoamericano. Pero fueron sus cuentos los que mejor revelaron su fascinación por el género fantástico. Uno de sus relatos más conocidos fue llevado a la pantalla por Antonioni, con el título de* BlowUp. *Hasta la fecha han aparecido en inglés cinco colecciones de sus cuentos, y la más reciente es* Queremos tanto a Glenda. *Días antes de su muerte se publicó un diario de viaje,* Los autonautas de la cosmopista, *escrito en colaboración con su esposa, Carol Dunlop, durante un viaje de París a Marsella en una casa rodante. Este libro fue publicado simultáneamente en español y en francés y Cortázar cedió todos los derechos de autor al gobierno sandinista de Nicaragua: desde entonces, el libro se ha convertido en best-seller. Se publicaron póstumamente dos colecciones de sus artículos políticos acerca de Nicaragua y la Argentina.*

Durante todos sus años de expatriado en París, Cortázar vivió en diversos barrios. En la última década, los derechos de sus libros le permitieron comprarse un departamento. La vivienda, situada en lo alto de un edificio en un distrito de comerciantes de porcelana, podría haber sido el entorno de uno de sus relatos: espaciosa, aunque atestada de libros, con las paredes cubiertas de pinturas de sus amigos.

Cortázar era un hombre alto, de un metro noventa, más delgado de lo que se advierte en las fotografías. Los meses anteriores a esta entrevista habían sido difíciles para él, ya que su última esposa, Carol, treinta años menor que él, acababa de morir de cáncer. Además, sus largos viajes, especialmente a Latinoamérica, obviamente lo habían fatigado. Hacía apenas una semana que había regresado a su casa y finalmente estaba descansando, sentado en su silla favorita y fumando una pipa mientras hablábamos.

***Jason Weiss*: En algunos de los relatos de su libro más reciente, *Deshoras*, lo fantástico parece irrumpir más que nunca en el mundo real. ¿Usted siente que lo fantástico y lo cotidiano se están convirtiendo en una sola cosa?**

Julio Cortázar: Sí, en estos últimos cuentos he tenido la sensación de que hay menos distancia entre lo que llamamos lo fantástico y lo que llamamos lo real. En mis cuentos anteriores, la distancia era más grande porque lo fantástico *era* verdaderamente fantástico, y a veces rozaba lo sobrenatural. Por supuesto, lo fantástico se metamorfosea, cambia. La noción de lo fantástico que teníamos en la época de las novelas góticas de Inglaterra, por ejemplo, no tiene nada que ver con nuestro concepto actual. Ahora nos reímos al leer el *Castillo de Otranto*, de Horace Walpole... los fantasmas vestidos de blanco, los esqueletos que caminan por allí haciendo rechinar sus cadenas. Ahora, mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico.

–Durante los últimos años, usted ha dedicado mucho más tiempo a apoyar las diversas luchas de liberación en Latinoamérica. ¿Eso no ha contribuido también a su acercamiento de lo fantástico a lo real, y no lo ha vuelto más serio?

–Bien, la idea de "serio" no me gusta, porque no creo ser serio, al menos no en el sentido en que se habla de un hombre serio o de una mujer seria. Pero en estos últimos años, mis esfuerzos con respecto a ciertos regímenes latinoamericanos –de la Argentina, Chile, Uruguay y ahora, y sobre todo, Nicaragua– me han absorbido a tal punto que he usado lo fantástico en ciertos relatos para tratar ese tema... de una manera que, en mi opinión, está muy próxima a la realidad. Así, me siento menos libre que antes. Es decir, hace treinta años escribía cosas que me venían a la cabeza, y sólo las juzgaba con un criterio estético. Ahora, aunque sigo juzgándolas con un criterio estético, en primer lugar porque soy un escritor... ahora soy un escritor atormentado, muy preocupado por la situación de Latinoamérica, y en consecuencia esa preocupación se filtra en mi escritura, de manera consciente o inconsciente. Pero a pesar de esos relatos que hacen referencias muy precisas a cuestiones ideológicas y políticas, mis cuentos, en esencia, no han cambiado. Siguen siendo relatos fantásticos. El problema de un escritor comprometido, como lo llaman ahora, es seguir siendo escritor. Si lo que escribe se convierte simplemente en literatura con contenido político, puede ser muy mediocre. Eso es lo que les ha ocurrido a una cantidad de escritores. Entonces, el problema es el equilibrio. Para mí, lo que debo hacer siempre es literatura, la mejor que pueda... ir más allá de lo posible. Pero, al mismo tiempo, debo tratar de incorporar una mezcla de realidad contemporánea. Y ése es un equilibrio muy difícil. En el cuento de *Deshoras* acerca de las ratas, "Satarsa", que es un episodio basado en la lucha contra la guerrilla en la Argentina, la tentación era atenerme tan sólo al nivel político.



–¿Cuál ha sido la respuesta a esos relatos? ¿Hubo mucha diferencia entre la respuesta que obtuvo del ambiente literario y la del ambiente político?

–Por supuesto. Los lectores burgueses de Latinoamérica que son indiferentes a la política, o los que simpatizan con la derecha, bien... no se preocupan por los problemas que me preocupan a mí... los problemas de la opresión, la explotación y demás. Esas personas lamentan que mis relatos tengan con frecuencia un giro político. Otros lectores, especialmente los jóvenes –que comparten mis sentimientos, mi necesidad de luchar, y que aman la literatura–, adoran esos cuentos. A los cubanos les encanta "Reunión"; "Apocalipsis en Solentiname" es un relato que los nicaragüenses leen y releen con gran placer.

–¿Qué es lo que ha determinado su creciente implicación en política?

–Los militares latinoamericanos... ellos son los que me hacen trabajar más duramente. Si los derrocaran, si hubiera un cambio, entonces yo podría descansar un poco y trabajar en poemas y relatos que fueran exclusivamente literarios. Pero son ellos los que me proporcionan materiales.

–Usted ha dicho varias veces que, para usted, la literatura es como un juego. ¿En qué sentido?

–Para mí, la literatura es una forma de juego. Pero siempre he agregado que hay dos formas de juego: el fútbol, por ejemplo, que es básicamente un juego, y después los juegos que son muy profundos y serios. Cuando los niños juegan, aunque se divierten, se lo toman muy en serio. Es importante. Para ellos eso es tan serio ahora como lo será el amor dentro de diez años. Recuerdo que cuando era chico mis padres solían decirme: "Bien, ya jugaste bastante, ahora ven a darte un baño". Eso me resultaba totalmente idiota, porque, para mí, el baño era un asunto tonto. No tenía ninguna importancia, mientras que jugar con mis amigos era algo serio. La literatura es así: es un juego, pero un juego en el que uno puede jugarse la vida. Se puede hacer cualquier cosa, todo, por ese juego.

–¿Cuándo empezó a sentir interés por lo fantástico?

–En la infancia. Casi ninguno de mis compañeros de clase tenía sentido de lo fantástico. Tomaban las cosas tal como eran... esto es una planta, esto es un sillón. Pero para mí las cosas no estaban tan bien definidas. Mi madre, que todavía está viva y que es una mujer muy imaginativa, me estimulaba. En vez de decirme: "No, no, debes ser serio", le gustaba que yo fuera imaginativo: cuando me incliné por el mundo de lo fantástico, ella me ayudó dándome libros para leer. Leí por primera vez a Edgar Allan Poe, cuanto tenía apenas nueve años. Robé el libro porque mi madre no quería que lo leyera, pensaba que era demasiado chico y tenía razón. El libro me asustó y estuve tres meses enfermo, porque lo creí... *dur comme fer*, como dicen los franceses. Para mí, lo fantástico era perfectamente natural, yo no tenía ninguna duda. Así eran las cosas. Cuando les daba esa clase de libros a mis amigos, ellos decían: "No, preferimos leer relatos de vaqueros". Los vaqueros eran especialmente populares en esa época. Yo no lo comprendía. Prefería el mundo de lo sobrenatural, el de lo fantástico.

–Cuando tradujo las obras completas de Poe muchos años más tarde ¿descubrió cosas nuevas de él, a partir de una lectura tan minuciosa?

–Muchas, muchas cosas. Exploré su lenguaje, que tanto los ingleses como los norteamericanos critican por encontrarlo demasiado barroco. Como no soy inglés ni norteamericano, lo veo desde otra perspectiva. Sé que tiene aspectos que han envejecido mucho, aspectos exagerados, pero eso no significa nada comparado con su genio. Escribir, en esa época, "La caída de la casa de Usher", o "Ligeia", o "Berenice", o "El gato negro", cualquiera de ellos revela un verdadero genio para lo fantástico y para lo sobrenatural. Ayer visité a un amigo en la calle Edgar Allan Poe. En esa calle hay una placa donde se lee "Edgar Poe, escritor inglés". ¡No era en absoluto inglés! Deberíamos hacerla cambiar... ¡Ambos iremos a protestar!

–En su escritura, además del componente fantástico, hay un verdadero afecto por sus personajes.

–Cuando mis personajes son niños y adolescentes, siento hacia ellos una gran ternura. Creo que en mis novelas y relatos siempre están muy vivos, los trato con gran amor. Cuando escribo un relato en el que el personaje es un adolescente, *yo soy* ese adolescente mientras estoy escribiendo. Con los personajes adultos, me ocurre otra cosa.

–¿Muchos de sus personajes están basados en personas que ha conocido?

–No diría muchos, pero sí algunos. Con frecuencia hay personajes que son una mezcla de dos o tres personas. He creado un personaje femenino por ejemplo, a partir de dos mujeres que conocí. Eso da al personaje una personalidad más compleja, más difícil.

–¿Quiere decir que cuando siente la necesidad de *espesar* un personaje, combina dos en él?

–Las cosas no funcionan así. Son los personajes quienes me dirigen. Es decir, veo a un personaje, está allí y reconozco a alguien que conocía, o a veces a dos un poco mezclados, pero allí termina todo. Después, el personaje actúa por su cuenta. Dice cosas... nunca sé *qué* es lo que van a decir cuando estoy escribiendo un diálogo. Realmente es cosa de ellos. Yo simplemente mecanografío lo que ellos dicen. A veces rompo a reír, y arrojo la hoja y digo: "Mira, has dicho cosas tontas. ¡Fuera!". Y pongo otra hoja y empiezo todo el diálogo de nuevo.

–¿Entonces no son los personajes que ha conocido los que le impulsan a escribir?

–No, para nada. Con frecuencia, tengo la idea de un relato, pero todavía no hay personajes. Tengo una idea extraña: algo va a ocurrir en una casa de campo, lo veo... cuando escribo soy muy visual, lo veo todo, veo cada cosa. Entonces, veo esta casa en el campo y después, abruptamente, empiezo a situar los personajes. En ese punto, uno de los personajes *podría* ser alguien que conocí. Pero no es seguro. Finalmente, la mayoría de mis personajes son inventados. Por supuesto, siempre estoy yo mismo. En *Rayuela*, hay muchas referencias autobio-gráficas en el personaje de Oliveira. No soy yo, pero mucho deriva de mis primeras épocas bohemia en París. Sin embargo, los lectores que leen a Oliveira *como* Cortázar en París están equivocados. No, no, yo era muy diferente.

–¿Y eso ocurre porque usted no quiere qu su escritura sea autobiográfica?

–No me gusta la autobiografía. Nunca escri biré mis memorias. Las autobiografías de lo otros me interesan, por supuesto, pero no la mía Si escribiera una autobiografía, tendría que s sincera y honesta. No podría contar una autobio grafía imaginaria. Y entonces haría el trabajo un historiador, de un autohistoriador, y eso m aburre. Prefiero inventar o imaginar. Por supue to, con frecuencia cuando tengo ideas para u novela o un cuento, hay situaciones o mome tos de mi vida que se sitúan naturalmente en e contexto. En mi cuento "Deshoras", la idea un muchacho que se enamora de la hermana m yor de su amigo está en realidad basado en u situación autobiográfica. Entonces, hay allí u pequeña parte que es autobiográfica, pero de a en más, lo fantástico o la imaginación es lo q predomina.

–¿Cómo empieza un cuento? ¿Por medio alguna frase en particular, alguna imagen?

–En mi caso los cuentos y las novelas pued empezar por cualquier parte. En cuanto a la esc tura misma, cuando empiezo a escribir, la his ria ya ha estado dando vueltas a mi alrededor m

"UNA

Julio Cortázar entrevistado por Jason Weiss, 1983

sin

cho tiempo, a veces durante semanas. Pero n una manera clara, es tan sólo una idea genera la historia. Tal vez esa casa que tiene una pl roja en un rincón, y sé que hay un viejo que mina en esa casa. Eso es todo lo que sé. Así rre. Y después están los sueños. Durante este ríodo de gestación mis sueños están colmado referencias y alusiones a lo que va a ocurrir e relato. A veces todo el cuento es un sueño. de mis primeros cuentos, y uno de los más p lares, "Casa tomada", es una pesadilla que t Me levanté inmediatamente y la escribí. Per general, lo que surge del sueño son fragmento referencias. Es decir, mi subconsciente está e medio del proceso de elaborar un relato... m tras sueño, el relato se escribe allí adentro. En ces cuando digo que empiezo por cualquier te, es porque en ese punto no sé cuál será el p cipio y cuál el fin. Cuando empiezo a escribir, es el principio. No he decidido que el relato empezar de ese modo, simplemente empieza y continúa, y con frecuencia no tengo una clara del final... no sé qué es lo que va a ocu Es sólo gradualmente, a medida que el relato a za, que las cosas se van aclarando y abruptan te veo el final.

–¿Entonces usted descubre la historia *m tras* la está escribiendo?

–Así es. Es como la improvisación en jazz. no le pregunta a un músico de jazz: "¿Pero qué tocar?". El se reiría de esa pregunta. Tiene un t una serie de armonías que debe respetar, y ento toma su trompeta o su saxofón y empieza. No es cuestión de *idea*. Interpreta recorriendo toda un rie de diferentes pulsaciones internas. A veces bien, a veces no. Lo mismo me ocurre a mí. A v me resulta embarazoso firmar mis cuentos. Las velas no, porque en las novelas trabajo mucho, en ellas toda una arquitectura. Pero con los cue es como si me los dictara algo que hay en mí, no soy yo el responsable. Bien, pero como parece

"UNA vida MUY simple"

Julio Cortázar entrevistado por Jason Weiss, 1983

Cuando Julio Cortázar murió de cáncer en febrero de 1984, a los sesenta y nueve años, el periódico madrileño El País *lo aclamó como uno de los más grandes escritores del mundo hispano y durante dos días publicó once páginas colmadas de tributos, reminiscencias y adioses.*

Aunque Cortázar vivió en París desde 1951, visitaba su Argentina natal regularmente hasta que fue oficialmente exiliado por la Junta de Gobierno militar argentina en la década de 1970. Con la victoria, el otoño pasado, del gobierno de Alfonsín, elegido democráticamente, Cortázar pudo hacer una última visita a su país. El ministro de Cultura del gobierno alfonsinista no le ofreció ninguna recepción oficial, por temor a que las opiniones políticas del escritor fueran demasiado de izquierda, pero no obstante Cortázar tuvo un recibimiento digno del regreso de un héroe.

Cortázar nació en Bruselas en 1914. Cuando su familia regresó a la Argentina después de la guerra, se establecieron en Banfield, cerca de Buenos Aires. Julio Cortázar se graduó como docente y fue a trabajar en una ciudad de la provincia de Buenos Aires hasta principios de la década de 1940, ya dedicado a escribir. Uno de sus primeros relatos publicados, "Casa tomada", que se le apareció en sueños, vio la luz en una revista editada por Jorge Luis Borges, en 1946. Sin embargo, sólo fue después de que Cortázar se trasladara a París cuando empezó a publicar en serio. En París trabajaba como traductor e intérprete para la Unesco y otras organizaciones. Tradujo a escritores entre los que se cuentan Poe, Defoe y Marguerite Yourcenar. En 1963, su segunda novela, Rayuela *–acerca de las búsquedas existenciales y metafísicas de un argentino en la noche de París y de Buenos Aires–, consagró el nombre de Cortázar como escritor.*

Aunque es conocido especialmente como un maestro moderno del cuento, las cuatro novelas de Cortázar han revelado una importante innovación formal y, al mismo tiempo, una exploración de las preguntas básicas con respecto al hombre y la sociedad. Sus novelas incluyen: Los premios *(1960).* 62: Modelo para armar *(1968), basada en parte en su experiencia como intérprete, y* El libro de Manuel *(1973), acerca del secuestro de un diplomático latinoamericano. Pero fueron sus cuentos los que mejor revelaron su fascinación por el género fantástico. Uno de sus relatos más conocidos fue llevado a la pantalla por Antonioni, con el título de* BlowUp. *Hasta la fecha han aparecido en inglés cinco colecciones de sus cuentos, y la más reciente es* Queremos tanto a Glenda. *Días antes de su muerte se publicó un diario de viaje,* Los autonautas de la cosmopista, *escrito en colaboración con su esposa, Carol Dunlop, durante un viaje de París a Marsella en una casa rodante. Este libro fue publicado simultáneamente en español y en francés y Cortázar cedió todos los derechos de autor al gobierno sandinista de Nicaragua: desde entonces, el libro se ha convertido en best-seller. Se publicaron póstumamente dos colecciones de sus artículos políticos acerca de Nicaragua y la Argentina.*

Durante todos sus años de expatriado en París, Cortázar vivió en diversos barrios. En la última década, los derechos de sus libros le permitieron comprarse un departamento. La vivienda, situada en lo alto de un edificio en un distrito de comerciantes de porcelana, podría haber sido el entorno de uno de sus relatos: espaciosa, aunque atestada de libros, con las paredes cubiertas de pinturas de sus amigos.

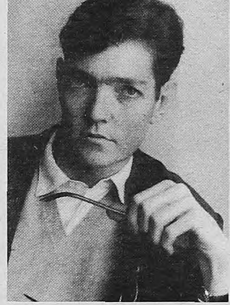
Cortázar era un hombre alto, de un metro noventa, más delgado de lo que se advierte en las fotografías. Los meses anteriores a esta entrevista habían sido difíciles para él, ya que su última esposa, Carol, treinta años menor que él, acababa de morir de cáncer. Además, sus largos viajes, especialmente a Latinoamérica, obviamente lo habían fatigado. Hacía apenas una semana que había regresado a su casa y finalmente estaba descansando, sentado en su silla favorita y fumando una pipa mientras hablábamos.

***Jason Weiss*: En algunos de los relatos de su libro más reciente, *Deshoras*, lo fantástico parece irrumpir más que nunca en el mundo real. ¿Usted siente que lo fantástico y lo cotidiano se están convirtiendo en una sola cosa?**

Julio Cortázar: Sí, en estos últimos cuentos he tenido la sensación de que hay menos distancia entre lo que llamamos lo fantástico y lo que llamamos lo real. En mis cuentos anteriores, la distancia era más grande porque lo fantástico *era* verdaderamente fantástico, y a veces rozaba lo sobrenatural. Por supuesto, lo fantástico se metamorfosea, cambia. La noción de lo fantástico que teníamos en la época de las novelas góticas de Inglaterra, por ejemplo, no tiene nada que ver con nuestro concepto actual. Ahora nos reímos al leer el *Castillo de Otranto*, de Horace Walpole... los fantasmas vestidos de blanco, los esqueletos que caminan por allí haciendo rechinar sus cadenas. Ahora, mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico.

–Durante los últimos años, usted ha dedicado mucho más tiempo a apoyar las diversas luchas de liberación en Latinoamérica. ¿Eso no ha contribuido también a su acercamiento de lo fantástico a lo real, y no lo ha vuelto más serio?

–Bien, la idea de "serio" no me gusta, porque no creo ser serio, al menos no en el sentido en que se habla de un hombre serio o de una mujer seria. Pero en estos últimos años, mis esfuerzos con respecto a ciertos regímenes latinoamericanos –de la Argentina, Chile, Uruguay y ahora, y sobre todo, Nicaragua– me han absorbido a tal punto que he usado lo fantástico en ciertos relatos para tratar ese tema... de una manera que, en mi opinión, está muy próxima a la realidad. Así, me siento menos libre que antes. Es decir, hace treinta años escribía cosas que me venían a la cabeza, y sólo las juzgaba con un criterio estético. Ahora, *aunque sigo juzgándolas con un criterio* estético, en primer lugar porque soy un escritor... ahora soy un escritor atormentado, muy preocupado por la situación de Latinoamérica, y en consecuencia esa preocupación se filtra en mi escri-



tura, de manera consciente o inconsciente. Pero a pesar de esos relatos que hacen referencias muy precisas a cuestiones ideológicas y políticas, mis cuentos, en esencia, no han cambiado. Siguen siendo relatos fantásticos. El problema de un escritor comprometido, como lo llaman ahora, es seguir siendo escritor. Si lo que escribe se convierte simplemente en literatura con contenido político, puede ser muy mediocre. Eso es lo que les ha ocurrido a una cantidad de escritores. Entonces, el problema es de equilibrio. Para mí, lo que debo hacer siempre es literatura, la mejor que pueda... ir más allá de lo posible. Pero, al mismo tiempo, debo tratar de incorporar una mezcla de realidad contemporánea. Y ése es un equilibrio muy difícil. En el cuento de *Deshoras* acerca de las ratas, "Satarsa", que es un episodio basado en la lucha contra la guerrilla en la Argentina, la tentación era atenerme tan sólo al nivel político.

–¿Cuál ha sido la respuesta a esos relatos? ¿Hubo mucha diferencia entre la respuesta que obtuvo del ambiente literario y la del ambiente político?

–Por supuesto. Los lectores burgueses de Latinoamérica que son indiferentes a la política, o los que simpatizan con la derecha, bien... no se preocupan por los problemas que me preocupan a mí... los problemas de la opresión, la explotación y demás. Esas personas lamentan que mis relatos tengan con frecuencia un giro político. Otros lectores, especialmente los jóvenes –que comparten mis sentimientos, mi necesidad de luchar, y que aman la literatura–, adoran esos cuentos. A los cubanos les encanta "Reunión"; "Apocalipsis en Solentiname" es un relato que los nicaragüenses leen y releen con gran placer.

–¿Qué es lo que ha determinado su creciente implicación en política?

–Los militares latinoamericanos... ellos son los que me hacen trabajar más duramente. Si los derrocaran, si hubiera un cambio, entonces yo podría descansar un poco y trabajar en poemas y relatos que fueran exclusivamente literarios. Pero son ellos los que me proporcionan materiales.

–Usted ha dicho varias veces que, para usted, la literatura es como un juego. ¿En qué sentido?

–Para mí, la literatura es una forma de juego. Pero siempre he agregado que hay dos formas de juego: el fútbol, por ejemplo, que es básicamente un juego, y después los juegos que son muy profundos y serios. Cuando los niños juegan, aunque se divierten, se lo toman muy en serio. Es importante. Para ellos eso es tan serio ahora como lo será el amor dentro de diez años. Recuerdo que cuando era chico mis padres solían decirme: "Bien, ya jugaste bastante, ahora ven a darte un baño". Eso me resultaba totalmente idiota, porque, para mí, el baño era un asunto tonto. No tenía ninguna importancia, mientras que jugar con mis amigos era algo serio. La literatura es así: es un juego, pero un juego en el que uno puede jugarse la vida. Se puede hacer cualquier cosa, todo, por ese juego.

–¿Cuándo empezó a sentir interés por lo fantástico?

–En la infancia. Casi ninguno de mis compañeros de clase tenía sentido de lo fantástico. Tomaban las cosas tal como eran... esto es una planta, esto es un sillón. Pero para mí las cosas no estaban tan bien definidas. Mi madre, que todavía está viva y que es una mujer muy imaginativa, me estimulaba. En vez de decirme: "No, no, debes ser serio", le gustaba que yo fuera imaginativo: cuando me incliné por el mundo de lo fantástico, ella *me ayudó dándome libros para leer. Leí por primera* vez a Edgar Allan Poe, cuanto tenía apenas nueve años. Robé el libro porque mi madre no quería que lo leyera, pensaba que era demasiado chico y tenía razón. El libro me asustó y estuve tres meses enfermo, porque lo creí... *dur comme fer*, como dicen los franceses. Para mí, lo fantástico era perfectamente natural, yo no tenía ninguna duda. Así eran las cosas. Cuando les daba esa clase de libros a mis amigos, ellos decían: "No, preferimos leer relatos de vaqueros". Los vaqueros eran especialmente populares en esa época. Yo no lo comprendía. Prefería el mundo de lo sobrenatural, de lo fantástico.

–Cuando tradujo las obras completas de Poe muchos años más tarde ¿descubrió cosas nuevas de él, a partir de una lectura tan minuciosa?

–Muchas, muchas cosas. Exploré su lenguaje, que tanto los ingleses como los norteamericanos critican por encontrarlo demasiado barroco. Como no soy inglés ni norteamericano, lo veo desde otra perspectiva. Sé que tiene aspectos que han envejecido mucho, aspectos exagerados, pero eso no significa nada comparado con su genio. Escribir, en esa época, "La caída de la casa de Usher", o "Ligeia", o "Berenice", o "El gato negro", cualquiera de ellos revela un verdadero genio para lo fantástico y para lo sobrenatural. Ayer visité a un amigo en la calle Edgar Allan Poe. En esa calle hay una placa donde se lee "Edgar Poe, escritor inglés". ¡No era en absoluto inglés! Deberíamos hacerla cambiar... ¡Ambos iremos a protestar!

–En su escritura, además del componente *fantástico, hay un verdadero afecto por sus personajes.*

–Cuando mis personajes son niños y adolescentes, siento hacia ellos una gran ternura. Creo que en mis novelas y relatos siempre están muy vivos, los trato con gran amor. Cuando escribo un relato en el que el personaje es un adolescente, *yo soy* ese adolescente mientras estoy escribiendo. Con los personajes adultos, me ocurre otra cosa.

–¿Muchos de sus personajes están basados en personas que ha conocido?

–No diría muchos, pero sí algunos. Con frecuencia hay personajes que son una mezcla de dos o tres personas. He creado un personaje femenino por ejemplo, a partir de dos mujeres que conocí. Eso da al personaje una personalidad más compleja, más difícil.

–¿Quiere decir que cuando siente la necesidad de *espesar* un personaje, combina dos en él?

–Las cosas no funcionan así. Son los personajes quienes me dirigen. Es decir, veo a un personaje, está allí y reconozco a alguien que conocía, o a veces a dos un poco mezclados, pero allí termina todo. Después, el personaje actúa por su cuenta. Dice cosas... nunca sé *qué* es lo que van a decir cuando estoy escribiendo un diálogo. Real*mente es cosa de ellos. Yo simplemente mecanó*grafío lo que ellos dicen. A veces rompo a reír, y arrojo la hoja y digo: "Mira, has dicho cosas tontas. ¡Fuera!". Y pongo otra hoja y empiezo todo el diálogo de nuevo.

–¿Entonces no son los personajes que ha conocido los que lo impulsan a escribir?

–No, para nada. Con frecuencia, tengo la idea de un relato, pero todavía no hay personajes. Tengo una idea extraña: algo va a ocurrir en una casa de campo, *lo veo... cuando escribo* soy *muy visual, lo* veo todo, veo cada cosa. Entonces, veo esta casa en el campo y después, abruptamente, empiezo a situar los personajes. En ese punto, uno de los personajes *podría* ser alguien que conocí. Pero no es seguro. Finalmente, la mayoría de mis personajes son inventados. Por supuesto, siempre estoy yo mismo. En *Rayuela*, hay muchas referencias autobiográficas en el personaje de Oliveira. No soy yo, pero mucho deriva de mis primeras épocas bohemias en París. Sin embargo, los lectores que leen a Oliveira *como* Cortázar en París están equivocados. No, no, yo era muy diferente.

–¿Y eso ocurre porque usted no quiere que su escritura sea autobiográfica?

–No me gusta la autobiografía. Nunca escribiré mis memorias. Las autobiografías de los otros me interesan, por supuesto, pero no la mía. Si escribiera una autobiografía, tendría que ser sincera y honesta. No podría contar una autobiografía imaginaria. Y entonces haría el trabajo de un historiador, de un autohistoriador, y eso me aburre. Prefiero inventar o imaginar. Por supuesto, con frecuencia cuando tengo ideas para una novela o un cuento, hay situaciones o momentos de mi vida que se sitúan naturalmente en ese contexto. En mi cuento "Deshoras", la idea de un muchacho que se enamora de la hermana mayor de su amigo está en realidad basado en una situación autobiográfica. Entonces, hay allí una pequeña parte que es autobiográfica, pero de allí en más, lo fantástico o la imaginación es lo que predomina.

–¿Cómo empieza un cuento? ¿Por medio de alguna frase en particular, alguna imagen?

–En mi caso los cuentos y las novelas pueden empezar por cualquier parte. En cuanto a la escritura misma, cuando empiezo a escribir, la historia ya ha estado dando vueltas a mi alrededor mucho tiempo, a veces durante semanas. Pero no de una manera clara, es tan sólo una idea general de la historia. Tal vez esa casa que tiene una planta roja en un rincón, y sé que hay un viejo que ca*mina en esa casa.* Eso es todo lo que sé. *Así ocu*rre. Y después están los sueños. Durante este período de gestación mis sueños están colmados de referencias y alusiones a lo que va a ocurrir en el relato. A veces todo el cuento es un sueño. Uno de mis primeros cuentos, y uno de los más populares, "Casa tomada", es una pesadilla que tuve. Me levanté inmediatamente y la escribí. Pero en general, lo que surge del sueño son fragmentos de referencias. Es decir, mi subconsciente está en el medio del proceso de elaborar un relato... mientras sueño, el relato se escribe allí adentro. Entonces cuando digo que empiezo por cualquier parte, es porque en ese punto no sé cuál será el principio y cuál el fin. Cuando empiezo a escribir, ése es el principio. No he decidido que el relato deba empezar de ese modo, simplemente empieza allí y continúa, y con frecuencia no tengo una idea clara del final... no sé qué es lo que va a ocurrir. Es sólo gradualmente, a medida que el relato avanza, que las cosas se van aclarando y abruptamente veo el final.

–¿Entonces usted descubre la historia *mientras* la está escribiendo?

–Así es. Es como la improvisación en jazz. Uno no le pregunta a un músico de jazz: "¿Pero qué va a tocar?". Él se reiría de esa pregunta. Tiene un tema, *una serie de armonías que debe respetar, y entonces* toma su trompeta o su saxofón y empieza. No es una cuestión de *idea*. Interpreta recorriendo toda una serie de diferentes pulsaciones internas. A veces sale bien, a veces no. Lo mismo me ocurre a mí. A veces me resulta embarazoso firmar mis cuentos. Las novelas no, porque en las novelas trabajo mucho, hay en ellas toda una arquitectura. Pero con los cuentos es como si me los dictara algo que hay en mí, pero no soy yo el responsable. Bien, pero como parece que *aun así son míos, supongo que debo aceptarlos.*

–¿Hay algunos aspectos de la escritura de un relato que siempre le plantean un problema?

–En general no, porque, como le explicaba, el relato ya está hecho en alguna parte dentro de mí. Entonces tiene su dimensión, su estructura, si va a ser un cuento breve o un cuento largo, todo eso está como decidido de antemano. Pero en los últimos años he empezado a percibir algunos problemas. Reflexiono más ante la página. Escribo más lentamente. Y escribo de manera más concisa. Algunos críticos me lo han reprochado, han dicho que poco a poco he ido perdiendo esa soltura en mis cuentos. Aparentemente, digo lo que quiero con mayor economía de medios. No sé si es para mejor o para peor... en todo caso, es mi manera de escribir ahora.

–Usted decía que en sus novelas hay toda una arquitectura. ¿Eso significa que en ellas trabaja de manera diferente?

–Lo primero que escribí de *Rayuela* es un capítulo que ahora está en el medio. Es el capítulo en el que los personajes ponen un tablón desde la ventana de un departamento a otro. Lo escribí sin saber por qué. Veía los personajes, veía la situación... era en Buenos Aires. Hacía mucho calor, recuerdo, y estaba junto a la ventana con la máquina de escribir. Vi esa situación del tipo que hace que su esposa cruce por el tablón... porque él mismo no quiere ir... para buscar algo tonto, unos clavos. Escribí todo eso, era largo, unas cuarenta páginas, y cuando lo terminé me dije: "Muy bien, ¿pero qué he hecho? Porque esto no es un cuento. *¿Qué es?". Entonces comprendí que me había* lanzado a escribir una novela, pero que no podía continuar a partir de ese punto. Tuve que detenerme allí y volver hacia atrás y escribir toda la parte de París que viene antes, que es el entorno formativo de Oliveira, y cuando finalmente llegué a ese capítulo del tablón, seguí adelante a partir de allí.

–¿Corrige mucho cuando escribe?

–Muy poco. Eso es consecuencia de que las cosas ya han sido elaboradas en mi interior. Cuando veo primeras versiones de algunos amigos escritores, en las que todo está corregido, todo cambiado, todo movido y hay flechas por todas partes... no, no, no. Mis manuscritos están muy limpios.

–José Lezama Lima, en *Paradiso*, le hace decir a Cemí que "el barroco... es lo que tiene verdadero interés en España y en Hispanoamérica". ¿Por qué le parece que le hace decir eso?

–No puedo responder como un experto. Es cierto que el barroco es muy importante en Latinoamérica, tanto en las artes como en la literatura. El barroco puede ofrecer una gran riqueza, permite que la imaginación se eleve en todas sus direcciones espiraladas, como en una iglesia barroca con sus ángeles decorativos y todo eso, o en la música barroca. Pero yo desconfío del barroco. Los escritores barrocos, con mucha frecuencia, se dejan ir demasiado fácilmente en la escritura. Escriben en cinco páginas lo que muy bien podrían escribir en una. Yo también debo haber caído en el barroco porque soy latinoamericano, pero siempre he desconfiado de él. No me gustan las oraciones túrgidas, voluminosas, llenas de adjetivos y descripciones, ronroneando y ronroneando en el oído del lector. *Sé que es muy encantador*, por supuesto. Es muy bello pero no soy yo. Yo estoy más del lado de Jorge Luis Borges. Él ha sido siempre un enemigo del barroco, tensó su escritura como con pinzas. Bien, yo escribo de manera muy diferente que Borges, pero la gran lección que me dio es la economía. Cuando empecé a leerlo, siendo muy joven, me enseñó que uno debía tratar de decir lo que quería con economía, pero con una economía bella. Esa es la diferencia, tal *vez, entre una planta, que sería considerada* barroca, con su multiplicación de hojas, casi siempre muy bella, y una piedra preciosa, un cristal... *eso* es para mí todavía más bello.

–¿Cuáles son sus hábitos de escritura? ¿Han cambiado ciertas cosas?

–Lo único que no ha cambiado y nunca cambiará, es la anarquía total y el desorden. No tengo ningún método en absoluto. Cuando me siento en estado de escribir un cuento, dejo caer todo lo demás: escribo el cuento. Y a veces, cuando escribo un cuento, en los dos meses que siguen puedo escribir dos o tres más. En general, los cuentos vienen en serie. Escribir uno me deja en un estado receptivo, y después "capto" otro. Ya ve la clase de imagen que uso, pero es así: la historia cae dentro de mí. Pero también puede pasar un año sin que escriba nada... nada. Por supuesto, estos últimos años me he pasado buena parte del tiempo sentado ante la máquina de escribir, escribiendo artículos políticos. Los textos que he escrito sobre Nicaragua, todo lo que escribí sobre la Argentina... no tienen nada que ver con la literatura... son cosas militantes.

–Usted ha dicho con frecuencia que la Revolución Cubana lo despertó a las cuestiones latinoamericanas y sus problemas.

–Y lo digo otra vez.

–¿Tiene sitios favoritos para escribir?

–En realidad, no. Al principio, cuando era más joven y tenía más resistencia física, aquí en París por ejemplo, escribí una gran parte de *Rayuela* en cafés. Porque el ruido no me molestaba y, por el contrario, el lugar me resultaba muy propicio. Tra*bajé mucho en los cafés... leía o escribía. Pero con* la edad me he vuelto más complicado. Escribo cuando estoy seguro de tener un poco de silencio. No puedo escribir con música, me resulta totalmente imposible. La música es una cosa y escribir es otra. Necesito cierta calma, pero, al margen de todo esto, un hotel, a veces un avión, la casa de un amigo, o aquí, en casa, son lugares donde puedo escribir.

–¿Y qué ocurre con París? ¿Qué fue lo que le dio valor para levantar todo y mudarse a París cuando lo hizo, hace más de treinta años?

–¿Valor? No, no hizo falta mucho valor. Simplemente tuve que aceptar la idea de que venir a París y cortar todos los puentes con la Argentina en ese momento significaba ser muy pobre y tener problemas para sobrevivir. Pero eso no me preocupaba. Sabía que me las arreglaría de alguna manera. Vine a París primordialmente porque París, la cultura francesa en general, ejercía gran atracción sobre mí. Había leído literatura francesa con pasión en la Argentina, así que deseaba estar aquí y llegar a conocer las calles y los lugares que uno encuentra en los libros, en las novelas. Recorrer las calles de Balzac y de Baudelaire... era un viaje muy romántico. Era, *soy* muy romántico. En realidad, tengo que te*ner mucho cuidado cuando escribo, porque con* frecuencia podría caer en... no diría el mal gusto, tal vez no, pero un poco en dirección a un romanticismo exagerado. En mi vida privada no tengo necesidad de controlarme. En realidad soy muy sentimental, muy romántico. Soy una persona tierna: tengo mucha ternura para dar. Lo que le doy ahora a Nicaragua es ternura. Es también la convicción política de que los sandinistas están haciendo lo correcto y que llevan a cabo una lucha admirable: pero no es sólo entusiasmo político, sino que siento una enorme ternura porque es un pueblo que amo, así como amo a los cubanos y a los argentinos. Bien, todo eso forma parte de mi carácter. En la escritura he tenido que cuidarme, especialmente cuando era joven. Escribí cosas que verdaderamente eran rompecorazones. Eso era verdaderamente romanticismo, el *roman rose*. Mi madre las leía y lloraba.

–Casi todo lo que la gente conoce de lo que ha escrito se remonta a su llegada a París. Pero usted escribió mucho antes, ¿verdad? Y algunas cosas ya habían sido publicadas.

–Empecé a escribir a los nueve años, escribí durante toda mi adolescencia y juventud. En mi temprana juventud ya era capaz de escribir cuentos y novelas, lo que me demostró que estaba en el camino correcto. Pero no estaba ansioso por publicar. Era muy severo conmigo mismo, y sigo siéndolo. Recuerdo que mis pares, cuando habían escrito algunos poemas o alguna novela breve, buscaban de inmediato editor. Yo me decía: "No, no vas a publicar, vas a seguir escribiendo". Guardaba algunas cosas, descartaba otras. Cuando publiqué por primera vez tenía más de treinta años: fue justo antes de mi partida hacia Francia. Fue mi primer libro de cuentos, *Bestiario*, que apareció en el '51, el mismo mes que me embarqué para Europa. Antes había publicado un pequeño texto llamado *Los reyes*, que es un diálogo. Un amigo que tenía mucho dinero, y que hacía pequeñas ediciones para él mismo y sus amigos, hizo una edición privada. Y eso es todo. *No, hay otra cosa... un pecado de juventud*, un libro de sonetos. Lo publiqué yo mismo, pero con seudónimo.

–Usted es el letrista de un álbum de tangos reciente. "Trottoirs de Buenos Aires". ¿Qué fue lo que lo hizo empezar a escribir tangos?

–Bien, soy un buen argentino y sobre todo un *porteño*... es decir, un residente de Buenos Aires, que es el puerto. El tango era nuestra música, y yo crecí en una atmósfera de tangos. Los escuchábamos por radio, porque la radio empezó cuando yo era chico, y después fue un tango tras otro. Había gente en mi familia, mi madre y una tía, que tocaba tangos al piano y los cantaba. Por la radio empezamos a escuchar a Carlos Gardel y a otros grandes cantantes de esa época. El tango se convirtió en parte de mi conciencia y es la música que siempre me devuelve a mi juventud y a Buenos Aires. Entonces, estoy bastante enredado con el tango, aunque siempre soy muy crítico, porque no soy uno de esos argentinos que creen que el tango es la maravilla de las maravillas. Creo que el tango en general y especialmente si se lo compara con el jazz, es una música muy pobre. Es pobre pero es bella. Es como esas plantas que son muy simples, que no podemos comparar con una orquídea o un rosal, pero que tienen en sí mismas una extraordinaria belleza. Durante los últimos años, algunos amigos míos han tocado tangos aquí: los del cuarteto Cedrón son grandes amigos míos, y también un excelente bandoneonista llamado Juan José Mosalini... así que hemos escuchado tangos, hemos hablado de tangos. Después un día se me ocurrió un poema, de golpe, un poema al que *pensé que tal vez se le pudiera poner mú*sica. En realidad no lo sabía. Y después, buscando entre mis poemas inéditos (casi todos mis poemas son inéditos), encontré algunos a los que esos amigos podían ponerles música, y eso es lo



que hicieron. Además, también hemos hecho lo contrario. Cedrón me dio un tema musical para el que yo escribí la letra. De modo que he trabajado de las dos maneras.

–En las notas biográficas de sus libros, se dice que usted es también un trompetista amateur. ¿Alguna vez ha tocado en un grupo?

–No. Eso es una leyenda inventada por mi querido amigo Paul Blackburn, que desafortunadamente murió joven. Él sabía que yo tocaba un poco la trompeta, para mí mismo y en casa. Así que siempre me decía: "Pero deberías buscar algunos músicos con quienes tocar". Y yo respondía: "No, como dicen los norteamericanos, `no tengo lo que hace falta'". No tenía talento, simplemente tocaba para mí mismo. Solía poner un disco de Jelly Roll Morton o de Armstrong, o del primer Ellington... en los que es más fácil seguir la melodía, especialmente en el caso de los blues, que tienen una estructura determinada. Y me divertía escuchándolos tocar y agregando mi trompeta. Yo tocaba junto a ellos... ¡pero por cierto que no *con* ellos! Nunca me atreví a acercarme a músicos de jazz: ahora mi trompeta está perdida en algún lugar del otro cuarto. Blackburn fue el que puso eso en una de las solapas de los libros. Y como hay una foto mía tocando la trompeta, la gente creyó que yo verdaderamente sabía tocar bien. Y así como nunca quise publicar hasta no estar seguro, lo mismo me ocurrió con la trompeta... *nunca quise tocar antes de sentirme seguro.* Y ese día nunca llegó.

–¿Ha trabajado en alguna novela desde El libro de Manuel?

–Lamentablemente no, por razones muy claras. Se debe al trabajo político. Para mí, una novela requiere concentración y una cantidad de tiempo, al menos un año, para trabajar con tranquilidad y no abandonarla. Y ahora, no puedo hacerlo. Hace una semana no sabía que viajaría a Nicaragua dentro de tres días. Cuando vuelva tampoco sabré qué pasará después. Pero esta novela ya está escrita. Está allí, está en mis sueños. Todo el tiempo sueño con esta novela. No sé qué ocurre en ella, pero tengo una idea. Como con los cuentos, sé que será algo bastante extenso, con algunos elementos fantásticos, pero no demasiados. Estará dentro del género de *El libro de Manuel*, donde los elementos fantásticos aparecen mezclados, pero no será un libro político. Será un libro de pura literatura. Espero que la vida me conceda una especie de isla desierta, aunque la isla desierta sea este cuarto... y un año, pido un año. Pero mientras estos bastardos... los hondureños, los somocistas y Reagan, sigan con el proceso de destrucción de Nicaragua, yo no tendré mi isla. No podría empezar a escribir, porque estaría constantemente obsesionado por ese problema. Exige absoluta prioridad.

–Y puede resultar muy difícil equilibrar la vida y la literatura.

–Sí y no. Depende de la clase de prioridades. Si las prioridades, como las que acabo de mencionar, tocan la responsabilidad moral del individuo, estoy de acuerdo. Pero conozco a mucha gente que todo el tiempo se queja: "Oh, me gus*taría escribir mi novela, pero tengo que vender* la casa, y después están los impuestos... ¿qué voy a hacer?". Razones como: "Trabajo en la oficina todo el día, ¿cómo pretenden que escriba?". Yo trabajaba todo el día en la Unesco y después, al volver a casa, escribía *Rayuela*. Cuando uno quiere escribir, escribe. Si uno está condenado a escribir, escribe.

–¿Ya no trabaja como traductor ni intérprete?

–No, eso está terminado. Llevo una vida muy simple. No necesito mucho dinero para comprar las cosas que me gustan: discos, libros, tabaco. Así que ahora puedo vivir de los derechos de mis libros. Me han traducido a tantos idiomas que recibo dinero suficiente para vivir. Tengo que tener cuidado, no puedo salir a comprarme un yate, pero como no tengo la menor intención de comprarme un yate...

–¿La fama y el éxito le han resultado placenteros?

–Ah, escuche, le diré algo que no debería decir porque nadie lo creerá, pero el éxito no es un placer para mí. Me alegra poder vivir de lo que escribo, así que tengo que soportar el aspecto crítico y popular del éxito. Pero como hombre era más feliz cuando era desconocido. Mucho más feliz. Ahora no puedo ir a Latinoamérica o a España sin que me reconozcan cada diez metros, y los autógrafos, los abrazos... Es muy conmovedor, porque con frecuencia se trata de lectores muy jóvenes. Me alegra que les guste lo que hago, pero es terriblemente perturbador para mí en cuanto a la intimidad. No puedo ir a una playa de *Europa, porque en cinco minutos hay un fotógra*fo. Tengo un aspecto físico que no puedo disfrazar; si fuera bajo podría ponerme anteojos de sol, pero con mi estatura, mis largos brazos y todo eso, ellos me descubren desde lejos. Por otra parte, también hay cosas bellas: hace un mes estaba en Barcelona, caminando una noche por el barrio gótico, y había una chica norteamericana, muy bonita, que tocaba la guitarra y cantaba. Estaba sentada en el suelo y cantaba para ganarse la vida. Cantaba un poco como Joan Baez, con una voz muy pura, clara. Había un grupo de jóvenes de Barcelona escuchándola. Yo me detuve a escucharla, pero permanecí en la sombra. En un momento, uno de los jóvenes, que tendría más o menos veinte años y era muy joven y apuesto, se acercó a mí. Tenía una torta en la mano. Me dijo: "Julio, toma un pedazo". Así que yo tomé un pedazo y me lo comí, y le dije: "Muchas gracias por acercarte y convidarme". Él me dijo: "Pero escucha, te di muy poco comparado con lo que tú me diste a mí". Yo le dije: "No digas eso, no digas eso", y nos abrazamos y él se alejó. Bien, cosas como ésas son las mejores recompensas de mi trabajo como escritor. Que un muchacho o una chica se acerquen a hablarme y a ofrecerme un pedazo de torta, es maravi*lloso. Así vale la pena el trabajo de es*cribir. ■

Noticias biográficas por C.E. Feiling. Selección de textos y fotos de Rodrigo Fresán. De *Confesiones de escritores latinoamericanos*. Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.

Jueves 30 de enero de 1997

aun así son míos, supongo que debo aceptarlos.

–¿Hay algunos aspectos de la escritura de un relato que siempre le plantean un problema?

–En general no, porque, como le explicaba, el relato ya está hecho en alguna parte dentro de mí. Entonces tiene su dimensión, su estructura, si va a ser un cuento breve o un cuento largo, todo eso está como decidido de antemano. Pero en los últimos años he empezado a percibir algunos problemas. Reflexiono más ante la página. Escribo más lentamente. Y escribo de manera más concisa. Algunos críticos me lo han reprochado, han dicho que poco a poco he ido perdiendo esa soltura en mis cuentos. Aparentemente, digo lo que quiero con mayor economía de medios. No sé si es para mejor o para peor... en todo caso, es mi manera de escribir ahora.

–Usted decía que en sus novelas hay toda una arquitectura. ¿Eso significa que en ellas trabaja de manera diferente?

–Lo primero que escribí de *Rayuela* es un capítulo que ahora está en el medio. Es el capítulo en el que los personajes ponen un tablón desde la ventana de un departamento a otro. Lo escribí sin saber por qué. Veía los personajes, veía la situación... era en Buenos Aires. Hacía mucho calor, recuerdo, y estaba junto a la ventana con la máquina de escribir. Vi esa situación del tipo que hace que su esposa cruce por el tablón... porque él mismo no quiere ir... para buscar algo tonto, unos clavos. Escribí todo eso, era largo, unas cuarenta páginas, y cuando lo terminé me dije: "Muy bien, ¿pero qué he hecho? Porque esto no es un cuento. ¿Qué es?". Entonces comprendí que me había lanzado a escribir una novela, pero que no podía continuar a partir de ese punto. Tuve que detenerme allí y volver hacia atrás y escribir toda la parte de París que viene antes, que es el entorno formativo de Oliveira, y cuando finalmente llegué a ese capítulo del tablón, seguí adelante a partir de allí.

vida MUY ple”

–¿Corrige mucho cuando escribe?

–Muy poco. Eso es consecuencia de que las cosas ya han sido elaboradas en mi interior. Cuando veo primeras versiones de algunos amigos escritores, en las que todo está corregido, todo cambiado, todo movido y hay flechas por todas partes... no, no, no. Mis manuscritos están muy limpios.

–José Lezama Lima, en *Paradiso*, le hace decir a Cemí que "el barroco... es lo que tiene verdadero interés en España y en Hispanoamérica". ¿Por qué le parece que le hace decir eso?

–No puedo responder como un experto. Es cierto que el barroco es muy importante en Latinoamérica, tanto en las artes como en la literatura. El barroco puede ofrecer una gran riqueza, permite que la imaginación se eleve en todas sus direcciones espiraladas, como en una iglesia barroca con sus ángeles decorativos y todo eso, o en la música barroca. Pero yo desconfío del barroco. Los escritores barrocos, con mucha frecuencia, se dejan ir demasiado fácilmente en la escritura. Escriben en cinco páginas lo que muy bien podrían escribir en una. Yo también debo haber caído en el barroco porque soy latinoamericano, pero siempre he desconfiado de él. No me gustan las oraciones túrgidas, voluminosas, llenas de adjetivos y descripciones, ronroneando y ronroneando en el oído del lector. Sé que es muy encantador, por supuesto. Es muy bello pero no soy yo. Yo estoy más del lado de Jorge Luis Borges. El ha sido siempre un enemigo del barroco, tensó su escritura como con pinzas. Bien, yo escribo de manera muy diferente que Borges, pero la gran lección que me dio es la economía. Cuando empecé a leerlo, siendo muy joven, me enseñó que uno debía tratar de decir lo que quería con economía, pero con una economía bella. Esa es la diferencia, tal vez, entre una planta, que sería considerada barroca, con su multiplicación de hojas, casi siempre muy bella, y una piedra preciosa, un cristal... *eso* es para mí todavía más bello.

–¿Cuáles son sus hábitos de escritura? ¿Han cambiado ciertas cosas?

–Lo único que no ha cambiado y nunca cambiará, es la anarquía total y el desorden. No tengo ningún método en absoluto. Cuando me siento en estado de escribir un cuento, dejo caer todo lo demás: escribo el cuento. Y a veces, cuando escribo un cuento, en los dos meses que siguen puedo escribir dos o tres más. En general, los cuentos vienen en serie. Escribir uno me deja en un estado receptivo, y después "capto" otro. Ya ve la clase de imagen que uso, pero es así: la historia cae dentro de mí. Pero también puede pasar un año sin que escriba nada... nada. Por supuesto, estos últimos años me he pasado buena parte del tiempo sentado ante la máquina de escribir, escribiendo artículos políticos. Los textos que he escrito sobre Nicaragua, todo lo que escribí sobre la Argentina... no tienen nada que ver con la literatura... son cosas militantes.

–Usted ha dicho con frecuencia que la Revolución Cubana lo despertó a las cuestiones latinoamericanas y sus problemas.

–Y lo digo otra vez.

–¿Tiene sitios favoritos para escribir?

–En realidad, no. Al principio, cuando era más joven y tenía más resistencia física, aquí en París por ejemplo, escribí una gran parte de *Rayuela* en cafés. Porque el ruido no me molestaba y, por el contrario, el lugar me resultaba muy propicio. Trabajé mucho en los cafés... leía o escribía. Pero con la edad me he vuelto más complicado. Escribo cuando estoy seguro de tener un poco de silencio. No puedo escribir con música, me resulta totalmente imposible. La música es una cosa y escribir es otra. Necesito cierta calma, pero, al margen de todo esto, un hotel, a veces un avión, la casa de un amigo, o aquí, en casa, son lugares donde puedo escribir.

–¿Y qué ocurre con París? ¿Qué fue lo que le dio valor para levantar todo y mudarse a París cuando lo hizo, hace más de treinta años?

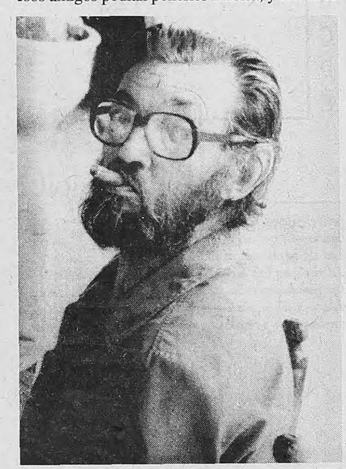
–¿Valor? No, no hizo falta mucho valor. Simplemente tuve que aceptar la idea de que venir a París y cortar todos los puentes con la Argentina en ese momento significaba ser muy pobre y tener problemas para sobrevivir. Pero eso no me preocupaba. Sabía que me las arreglaría de alguna manera. Vine a París primordialmente porque París, la cultura francesa en general, ejercía gran atracción sobre mí. Había leído literatura francesa con pasión en la Argentina, así que deseaba estar aquí y llegar a conocer las calles y los lugares que uno encuentra en los libros, en las novelas.Recorrer las calles de Balzac y de Baudelaire... era un viaje muy romántico. Era, *soy* muy romántico. En realidad, tengo que tener mucho cuidado cuando escribo, porque con frecuencia podría caer en... no diría el mal gusto, tal vez no, pero un poco en dirección a un romanticismo exagerado. En mi vida privada no tengo necesidad de controlarme. En realidad soy muy sentimental, muy romántico. Soy una persona tierna: tengo mucha ternura para dar. Lo que le doy ahora a Nicaragua es ternura. Es también la convicción política de que los sandinistas están haciendo lo correcto y que llevan a cabo una lucha admirable: pero no es sólo entusiasmo político, sino que siento una enorme ternura porque es un pueblo que amo, así como amo a los cubanos y a los argentinos. Bien, todo eso forma parte de mi carácter. En la escritura he tenido que cuidarme, especialmente cuando era joven. Escribí cosas que verdaderamente eran rompecorazones. Eso era verdaderamente romanticismo, el *roman rose*. Mi madre las leía y lloraba.

–Casi todo lo que la gente conoce de lo que ha escrito se remonta a su llegada a París. Pero usted escribió mucho antes, ¿verdad? Y algunas cosas ya habían sido publicadas.

–Empecé a escribir a los nueve años, escribí durante toda mi adolescencia y juventud. En mi temprana juventud ya era capaz de escribir cuentos y novelas, lo que me demostró que estaba en el camino correcto. Pero no estaba ansioso por publicar. Era muy severo conmigo mismo, y sigo siéndolo. Recuerdo que mis pares, cuando habían escrito algunos poemas o alguna novela breve, buscaban de inmediato editor. Yo me decía: "No, no vas a publicar, vas a seguir escribiendo". Guardaba algunas cosas, descartaba otras. Cuando publiqué por primera vez tenía más de treinta años: fue justo antes de mi partida hacia Francia. Fue mi primer libro de cuentos, *Bestiario*, que apareció en el '51, el mismo mes que me embarqué para Europa. Antes había publicado un pequeño texto llamado *Los reyes*, que es un diálogo. Un amigo que tenía mucho dinero, y que hacía pequeñas ediciones para él mismo y sus amigos, hizo una edición privada. Y eso es todo. No, hay otra cosa... un pecado de juventud, un libro de sonetos. Lo publiqué yo mismo, pero con seudónimo.

–Usted es el letrista de un álbum de tangos reciente. "Trottoirs de Buenos Aires". ¿Qué fue lo que lo hizo empezar a escribir tangos?

–Bien, soy un buen argentino y sobre todo un *porteño*... es decir, un residente de Buenos Aires, que es el puerto. El tango era nuestra música, y yo crecí en una atmósfera de tangos. Los escuchábamos por radio, porque la radio empezó cuando yo era chico, y después fue un tango tras otro. Había gente en mi familia, mi madre y una tía, que tocaba tangos al piano y los cantaba. Por la radio empezamos a escuchar a Carlos Gardel y a otros grandes cantantes de esa época. El tango se convirtió en parte de mi conciencia y es la música que siempre me devuelve a mi juventud y a Buenos Aires. Entonces, estoy bastante enredado con el tango, aunque siempre soy muy crítico, porque no soy uno de esos argentinos que creen que el tango es la maravilla de las maravillas. Creo que el tango en general y especialmente si se lo compara con el jazz, es una música muy pobre. Es pobre pero es bella. Es como esas plantas que son muy simples, que no podemos comparar con una orquídea o un rosal, pero que tienen en sí mismas una extraordinaria belleza. Durante los últimos años, algunos amigos míos han tocado tangos aquí: los del cuarteto Cedrón son grandes amigos míos, y también un excelente bandoneonista llamado Juan José Mosalini... así que hemos escuchado tangos, hemos hablado de tangos. Después un día se me ocurrió un poema, de golpe, un poema al que pensé que tal vez se le pudiera poner música. En realidad no lo sabía. Y después, buscando entre mis poemas inéditos (casi todos mis poemas son inéditos), encontré algunos a los que esos amigos podían ponerles música, y eso es lo



que hicieron. Además, también hemos hecho lo contrario. Cedrón me dio un tema musical para el que yo escribí la letra. De modo que he trabajado de las dos maneras.

–En las notas biográficas de sus libros, se dice que usted es también un trompetista amateur. ¿Alguna vez ha tocado en un grupo?

–No. Eso es una leyenda inventada por mi querido amigo Paul Blackburn, que desafortunadamente murió joven. El sabía que yo tocaba un poco la trompeta, para mí mismo y en casa. Así que siempre me decía: "Pero deberías buscar algunos músicos con quienes tocar". Y yo respondía: "No, como dicen los norteamericanos, 'no tengo lo que hace falta'". No tenía talento, simplemente tocaba para mí mismo. Solía poner un disco de Jelly Roll Morton o de Armstrong, o del primer Ellington... en los que es más fácil seguir la melodía, especialmente en el caso de los blues, que tienen una estructura determinada. Y me divertía escuchándolos tocar y agregando mi trompeta. Yo tocaba junto a ellos... ¡pero por cierto que no *con* ellos! Nunca me atreví a acercarme a músicos de jazz: ahora mi trompeta está perdida en algún lugar del otro cuarto. Blackburn fue el que puso eso en una de las solapas de los libros. Y como hay una foto mía tocando la trompeta, la gente creyó que yo verdaderamente sabía tocar bien. Y así como nunca quise publicar hasta no estar seguro, lo mismo me ocurrió con la trompeta... nunca quise tocar antes de sentirme seguro. Y ese día nunca llegó.

–¿Ha trabajado en alguna novela desde *El libro de Manuel*?

–Lamentablemente no, por razones muy claras. Se debe al trabajo político. Para mí, una novela requiere concentración y una cantidad de tiempo, al menos un año, para trabajar con tranquilidad y no abandonarla. Y ahora, no puedo hacerlo. Hace una semana no sabía que viajaría a Nicaragua dentro de tres días. Cuando vuelva tampoco sabré qué pasará después. Pero esta novela ya está escrita. Está allí, está en mis sueños. Todo el tiempo sueño con esta novela. No sé qué ocurre en ella, pero tengo una idea. Como con los cuentos, sé que será algo bastante extenso, con algunos elementos fantásticos, pero no demasiados. Estará dentro del género de *El libro de Manuel*, donde los elementos fantásticos aparecen mezclados, pero no será un libro político. Será un libro de pura literatura. Espero que la vida me conceda una especie de isla desierta, aunque la isla desierta sea este cuarto... y un año, pido un año. Pero mientras estos bastardos... los hondureños, los somocistas y Reagan, sigan con el proceso de destrucción de Nicaragua, yo no tendré mi isla. No podría empezar a escribir, porque estaría constantemente obsesionado por ese problema. Exige absoluta prioridad.

–Y puede resultar muy difícil equilibrar la vida y la literatura.

–Sí y no. Depende de la clase de prioridades. Si las prioridades, como las que acabo de mencionar, tocan la responsabilidad moral del individuo, estoy de acuerdo. Pero conozco a mucha gente que todo el tiempo se queja: "Oh, me gustaría escribir mi novela, pero tengo que vender la casa, y después están los impuestos... ¿qué voy a hacer?". Razones como: "Trabajo en la oficina todo el día, ¿cómo pretenden que escriba?". Yo trabajaba todo el día en la Unesco y después, al volver a casa, escribía *Rayuela*. Cuando uno quiere escribir, escribe. Si uno está condenado a escribir, escribe.

–¿Ya no trabaja como traductor ni intérprete?

–No, eso está terminado. Llevo una vida muy simple. No necesito mucho dinero para comprar las cosas que me gustan: discos, libros, tabaco. Así que ahora puedo vivir de los derechos de mis libros. Me han traducido a tantos idiomas que recibo dinero suficiente para vivir. Tengo que tener cuidado, no puedo salir a comprarme un yate, pero como no tengo la menor intención de comprarme un yate...

–¿La fama y el éxito le han resultado placenteros?

–Ah, escuche, le diré algo que no debería decir porque nadie lo creerá, pero el éxito no es un placer para mí. Me alegra poder vivir de lo que escribo, así que tengo que soportar el aspecto crítico y popular del éxito. Pero como hombre era más feliz cuando era desconocido. Mucho más feliz. Ahora no puedo ir a Latinoamérica o a España sin que me reconozcan cada diez metros, y los autógrafos, los abrazos... Es muy conmovedor, porque con frecuencia se trata de lectores muy jóvenes. Me alegra que les guste lo que hago, pero es terriblemente perturbador para mí en cuanto a la intimidad. No puedo ir a una playa de Europa, porque en cinco minutos hay un fotógrafo. Tengo un aspecto físico que no puedo disfrazar; si fuera bajo podría ponerme anteojos de sol, pero con mi estatura, mis largos brazos y todo eso, ellos me descubren desde lejos. Por otra parte, también hay cosas bellas: hace un mes estaba en Barcelona, caminando una noche por el barrio gótico, y había una chica norteamericana, muy bonita, que tocaba la guitarra y cantaba. Estaba sentada en el suelo y cantaba para ganarse la vida. Cantaba un poco como Joan Baez, con una voz muy pura, clara. Había un grupo de jóvenes de Barcelona escuchándola. Yo me detuve a escucharla, pero permanecí en la sombra. En un momento, uno de los jóvenes, que tendría más o menos veinte años y era muy joven y apuesto, se acercó a mí. Tenía una torta en la mano. Me dijo: "Julio, toma un pedazo". Así que yo tomé un pedazo y me lo comí, y le dije: "Muchas gracias por acercarte y convidarme". El me dijo: "Pero escucha, te di muy poco comparado con lo que tú me diste a mí". Yo le dije: "No digas eso, no digas eso", y nos abrazamos y él se alejó. Bien, cosas como ésas son las mejores recompensas de mi trabajo como escritor. Que un muchacho o una chica se acerquen a hablarme y a ofrecerme un pedazo de torta, es maravilloso. Así vale la pena el trabajo de escribir.



Noticias biográficas por C.E. Feiling. Selección de textos y fotos de Rodrigo Fresán. De *Confesiones de escritores latinoamericanos*. Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.

PALABRA OCULTA

Deduzca la palabra de cinco letras que debe encabezar cada diagrama, a partir de las palabras-pistas que aparecen debajo. Los números indican cuántas letras en común y en la misma posición tiene cada pista con la palabra buscada. (Si hay letras en común, pero en lugar incorrecto, no se tienen en cuenta.) En cada caso, la palabra buscada se forma únicamente con letras que figuran en su correspondiente diagrama. Una vez resueltos los cinco primeros casos, pase las palabras halladas al diagrama F, situándolas en las líneas respectivas, y deduzca finalmente la palabra que debe encabezar ese último diagrama.

A

LIMAR	0
SEGUN	2
PAGAR	2
VAMOS	3
VISON	3

B

MIRAR	0
PALTA	1
SEÑOR	2
SERIO	3
MIXTO	3

C

GORRO	1
NATAL	1
CIFRA	2
SUEÑO	2
QUEJA	3

D

NACAR	2
FOSIL	2
VITAL	2
HOGAR	3
NEGAR	3

E

SOBRE	1
PLATO	2
PIARA	2
FERIA	2
CERCO	3

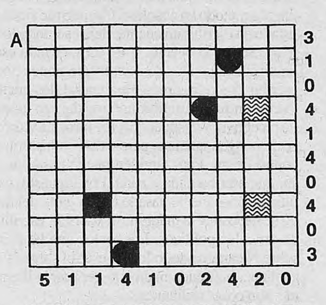
F

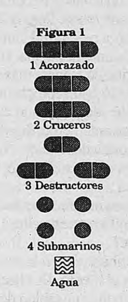
A		1
B		2
C		2
D		2
E		3

BATALLA NAVAL

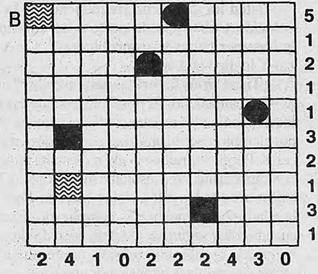
En cada tablero hay escondida una flota completa, igual a las que se muestran en las figuras 1 y 2. Sólo se conocen algunos de los cuadros ocupados por la flota, y algunos de los que están invadidos por agua (tal como se indica en el interior de cada tablero. Fíjese que las formas le indican si se trata de una punta de barco, de un submarino completo, etc.). Además, al pie de cada columna y al costado derecho de cada fila, se indica con números cuántos cuadros ocupa la flota en esa columna o hilera. Deduzca, para cada tablero, la situación de la flota. Tenga en cuenta que en todos los cuadros alrededor de cada barco hay agua.

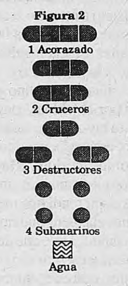
A



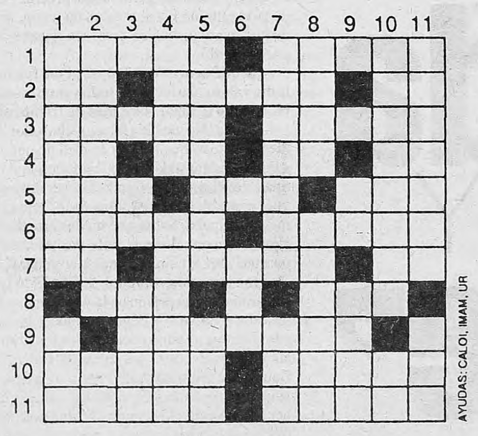


B





CRUCIGRAMA



AYUDAS: CALOI, IMAM, UR

HORIZONTALES

1. Mamífero rumiante con cuernos./ Parte del vestido que cubre el brazo.
2. Antigua ciudad caldea./ Antiguos pobladores de Perú./ Doble consonante.
3. Departamento de la Argentina, en la provincia de Corrientes./ Piezas de barro cocido para cubrir exteriormente los techos.
4. Entregué./ Símbolo del Brahma./ Símbolo del renio./ Dona, cede.
5. Ciudad de Brasil./ Composición lírica./ Movimiento convulsivo habitual.
6. Médanos./ Seudónimo del humorista argentino autor del personaje "Clemente".
7. Desinencia de los alcoholes./ Aparato detector./ Símbolo del lantano.
8. Percibir los sonidos./ Terminación de alquinos.
9. Estómago de las aves granívoras.
10. Tramo./ Hueso del pie (pl.).
11. País asiático./ Se deja ver.

VERTICALES

1. Recelo./ Título honorífico entre los turcos.
2. Cada una de las disposiciones numeradas de una ley./ Infusión.
3. Artículo indeterminado./ Doctor de la religión islámica.
4. Ceremonia./ Cubra o abrigue con ropa.
5. Valerosa, corajuda./ Compañía aérea chilena.
6. Contracción.
7. Rueda de tablas en figura de aspa que hace ruido./ Letra griega.
8. Limpie./ Fáciles de cultivar (fem.).
9. Símbolo del talio./ Hortaliza comestible.
10. Planta con flores vistosas de tallos largos./ Americio.
11. Región de Francia, cuya capital es Estrasburgo./ Aire popular de las Canarias.

INDOMINO

Con las 28 fichas de un juego completo de dominó hicimos los tableros A y B. Los valores de las fichas se escribieron con números en vez de hacerlo con los clásicos puntitos, y faltan casi todas las líneas de separación entre fichas. Deduzca, para cada tablero, dónde está cada una de las 28 fichas. A medida que las vaya determinando, táchelas de la lista que acompaña a cada tablero. (El juego se resuelve por búsqueda sistemática y atajos sagaces. Si, por ejemplo, 3 y 5 son vecinos en un único sitio del tablero, allí tendrá determinada la ficha 3-5. Si hay varias colocaciones posibles para una ficha, su determinación se hará como consecuencia de otros hallazgos.)

A

1	1	0	4	0	1	1	
1	1	0	3	2	4	4	
6	5	6	0	5	6	5	
5	5	6	6	2	6	3	
2	4	2	4	3	4	4	
1	2	2	3	5	3	2	
2	0	6	1	0	0	0	
6	3	3	3	4	5	5	

0 0
0 1 | 1 1
0 2 | 1 2 | 2 2
0 3 | 1 3 | 2 3 | 3 3
0 4 | 1 4 | 2 4 | 3 4 | 4 4
0 5 | 1 5 | 2 5 | 3 5 | 4 5 | 5 5
0 6 | 1 6 | 2 6 | 3 6 | 4 6 | 5 6 | 6 6

B

3	2	2	3	0	5	6	
2	6	2	1	2	2	6	
5	2	0	1	4	4	4	
6	3	4	6	1	1	3	
4	3	1	0	3	5	5	
6	6	1	5	1	5	0	
4	1	3	4	5	0	4	
5	3	6	2	0	0	0	

0 0
0 1 | 1 1
0 2 | 1 2 | 2 2
0 3 | 1 3 | 2 3 | 3 3
0 4 | 1 4 | 2 4 | 3 4 | 4 4
0 5 | 1 5 | 2 5 | 3 5 | 4 5 | 5 5
0 6 | 1 6 | 2 6 | 3 6 | 4 6 | 5 6 | 6 6



Soluciones del número anterior

CUBILETE

6	5	1	3	4
1	2	2	6	2
5	1	2	4	3
3	6	1	6	5
4	3	3	6	6

CRUCIGRAMA CON PISTAS

T	I	E	S	A	S
R	O	D	E	T	E
A	N	I	D	A	R
G	I	T	A	N	O
A	C	A	R	O	S
R	O	D	A	R	A

NUMERO OCULTO

A. 7021.
B. 5632.
C. 5214.
D. 6590.
E. 3217.
F. 2485.

PIRAMIDES NUMERICAS

A

449
209 240
99 110 130
50 49 61 69
28 22 27 34 35
17 11 11 16 18 17
11 6 5 6 10 8 9
8 3 3 2 4 6 2 7

B

325
139 186
66 73 113
38 28 45 68
26 12 16 29 39
19 7 5 11 18 21
13 6 1 4 7 11 10
8 5 1 0 4 3 8 2

C

303
160 143
91 69 74
53 38 31 43
31 22 16 15 28
19 12 10 6 9 19
13 6 6 4 2 7 12
9 4 2 4 0 2 5 7

D

261
140 121
76 64 57
38 38 26 31
16 22 16 10 21
5 11 11 5 5 16
1 4 7 4 1 4 12
0 1 3 4 0 1 3 9